Nr. 4. Dnia 15-go lutego 1927 r. RoK II.

MUZYK WOISKOWY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ W ARMJI POLSKIEJ
Popierany i polecony przez M. S. Wojsk, pismem z dnia 4-go sierpnia 1926 r. L. dz. 25547/org. mob.
Wychodzi dnia 1-go i 15-go każdego miesiąca

Warunki prenumeraty:

miesięcznie z przesyłką	1.00 zł.
kwartalnie	3 00 „
półrocznie	6 00 „
rocznie	12.00 „
Cena pojedynczego egz.	70 gr.
Konto P. K. O. Poznań	Nr. **208 081**

Założyciel i nacz. redakt.: **Eugenjusz Dawidowicz** zam. w Grudziądzu

Redaktor odpowiedzialny: **Józef Stanach** zamieszk. w Grudziądzu

Adres Redakcji i Administracji: **Grudziądz, Tuszewska Grobla 181. Nr. telefonu 430.**

Zastępstwo Redakcji: **Warszawa, ul. Chmielna 130 m. 7. Nr. tel. 81-86.**

Ceny ogłoszeń:

zamieszczone na drugiej stronie okładki niniejszego numeru. — Dla poszukujących pracy muzyków w osobnym dziale „Pośrednictwo pracy". :: Za ogłoszenie drobne 1 zł. ::

Konto P. K. O. Poznań Nr. 208081

DR. JÓZEF REISS.

Walc czy Jazz?

Walka dwóch pokoleń.

Byłoto właśnie przed 100 laty. Wydział Towarzystwa Muzycznego w Wiedniu radził nad tem, czy uwzględnić prośbę Józefa Lannera o przyjęcie na członka Towarzystwa. Po dłuższej dyskusji postanowiono odrzucić podanie Lannera, motywując to tem, że Lanner „przygrywał do tańca". Istotnie Lanner grał na skrzypcach wraz z dwoma innymi muzykantami w podmiejskim ogródku „zum Sperl". Potem dyrygował większą kapelą w Volksgartenie i wykonywał tam popularne już wówczas walce. Wydział Towarzystwa Muzycznego nie umiał doszukać się w małej, bezpretensjonalnej formie walca czegoś wielkiego i nie przeczuwał, że twórca tej formy stanie się niebawem chlubą muzyki wiedeńskiej.

Walce Lannera są typem walca wiedeńskiego. Płynie z nich ku nam miękka, pieszczotliwa, kokieteryjna melodja, poezja i wiosenny powiew, jakby tchnienie Lasu Wiedeńskiego, u stóp którego te walce powstały. Jak w Mazurkach Chopina tętni echo wsi' mazowieckiej, tak tułaj w walcach Lannerowskich dźwięczy echo nuty wiedeńskiej.

W kapeli Lannera grał na altówce młodszy od niego Johann Strauss, współtwórca walca wiedeńskiego, ojciec sławnego później „króla walców" Straussa, któremu na imię było także Johann. W przeciwieństwie do walców Lannerowskich, mających charakter romantyczny i eligijny pierwiastek melancholji, walce Straussa ojca odpowiadają duchowi zamożnego mieszczaństwa wiedeńskiego z epoki, zwanej „Vormařz"; jego walc — to typowy „Biedermayer". Trafnie nazwano ówczesny Wiedeń „Falstafem miast niemieckich"; stary, opasły Wiedeń! Charakterystyczne stroje owej epoki, krenoliny, wstążki u kobiet, wysokie kołnierze, Vatermörder, czarne halsztuki u mężczyzn, czerstwe zdrowie, dobrobyt, sytość, chęć użycia, uśmiech pogody — oto znamiona życia mieszczańskiego, które płynęło niemal bez troski. Najdosadniejszy wyraz nadał temu nastrojowi mieszczaństwa wiedeńskiego w muzyce Jan Strauss młodszy, którego twórczość wypełnia całą drugą połowę 19 wieku.

Bez przesady można powiedzieć, że obok panującej dynastji Habsburgów drugim monarchą Austrji był Strauss „król walców", stanowczo najpopularniejsza postać Wiednia. Jako kapelmistrz nadwornej orkiestry, grającej na balach, napisał Strauss blisko 500 walców; znamionuje je blask, zmysłowy żar, salonowa wytworność i owa egzotyczna woń, która je czyni charakterystyczną muzyką wiedeńską. Jedną z największych zalet walca Straussowskiego jest świetna instrumentacja, pomysłowa i pełna wyrafinowania i najlepszego smaku; główną rolę w orkiestrze Straussa odgrywają skrzypce, jako instrument prowadzący kantylenę. Całość jest jakby symfonją taneczną, którą poprzedza wstęp, osnuty na głównym motywie walca, a zamyka Coda.

Od czasów Straussa stał się walc tańcem międzynarodowym. Przyczynił się do tego Strauss jeszcze przez to, że odbywał ze swoją znakomitą orkiestrą dalekie podróże: do Petersburga, Berlina, Londynu, Paryża i do Ameryki, wszędzie witany tryumfalnie. Walce Straussa, zawarte w jego sławnych operetkach, stanowią klasyczny typ stylu. Lecz jeśli idzie o nutę wiedeńską, to pierwszeństwo zdobyć musi walc „An der schönen blauen Donau*,

którego melodja stała się niemal ludową piosenką wiedeńską. Walc ten budził zachwyt największych muzyków; osobisty przyjaciel Straussa Joh Brahms napisał na okładce tego walca pod tytułem*:

„Leider nicht von Brahms**.

Wagner grywał stale wieczorami walce Straussowskie, by przy ich dźwiękach znaleźć wytchnienie po wyczerpującej pracy twórczej. Tamtego roku w setną rocznicę urodzin Straussa sławna orkiestra symfoniczna w „Gewandhaus** w Lipsku, gdzie kultywuje się niemal wyłącznie muzykę klasyczną odegrała na koncercie jubileuszowym ku czci Straussa walc „An der schönen, blauen Donau“, jakby chcąc zaznaczyć, że Straussowi należy się miejsce obok klasyków niemieckich, obok Haydna, Mozarta i Beethovena.

* * *

Walc Lannera, Straussa i całej plejady ich naśladowców, jak Millöcker, Waldteufel, Ivąnovici etc., jest tańcem towarzyskim, służy celom praktycznym, tj. służy do tańca. Tempo walca wiedeńskiego jest szybkie. Nie można twierdzić jednak, żeby widok tańczących był estetyczny. Zwłaszcza walc zwany „Sechser** (od liczby tańczących par) niezmiernie żywy składał się z podskoków, wymagających gibkości i elastyczności ruchów. Warunkowi temu nie zawsze chyba odpowiadały pary tańczące, złożone niejednokrotnie z dobrze odżywianych dam i również opasłych danserów. Toteż z biegiem czasu przybrał walc tempo powolniejsze na dwa pas (tj. po jednym kroku na każdy takt muzyki).

Francuzi, wrażliwi na estetyczne piękno ruchów tanecznych, przeobrazili walc na formę, która zasadniczo zachowała rytm walca, lecz miała tempo wolniejsze, nie markujące tak dobitnie stereotypowej formułki rytmicznej, złożonej z trzech jednostajnych ćwiartek w akompanjamencie (m-tata, m-tata!). W walcu francuskim wysuwa się na pierwszy plan melancholijno-sentymentalna melodja o wybitnie zmysłowym charakterze. Tak powstaje V a l s e - B o s t o n, również jak walc taniec wirowy, lecz wytworniejszy i bardziej estetyczny, odpowiadający nowym warunkom wyrafinowanej kultury europejskiej na przełomie 20 wieku. Formę tę wyzyskał kompozytor operetek L e h a r w walcach, pełnych sentymentu.

Trudno było jednak wykrzesać z formy walca coś zasadniczo nowego. Zdawało się, że walc się przeżył. Główną wadą jego była m o n o t o n j a r y t m u. I właśnie na tem tle dokonała się owa zmiana, różniąca walc od tańców nam współczesnych. Tańce te, przejęte z Ameryki środkowej od Negrów i Metysów, określa się ogólną nazwą J a z z u (wymaw.: Dżes) bez względu na to, czy to będzie One-Step, Two-Step, Tango, Schimmy czy Charleston.

Zasadniczą cechą Jazzu jest bogactwo rytmu, opartego głównie na s y n k o p a c h (akcent na słabej części taktu) i kombinacja różnorodnych rytmów czyli p o l i r y t m i a, a nadto nowa, egzotyczna instrumentacja, w której przewagę ma perkusja. Najszlachetniejszą formą Jazzu jest „Tango**, odznaczające się melancholijną i sentymentalną melodją „Blues**.

* * *

(C. d. n.)

KS. FE. WALCZYŃSKI (Tarnów 1927).

O naszych pieśniach kościelnych na czas Wielkiego Postu.

Jest jeden bardzo ciekawy, a oraz dziwny objaw w życiu naszem kościelno-muzycznem. Jaki?

Ten, że w jednym okresie roku kościelnego zapał w sprawie śpiewu i muzyki kościelnej* bywa bardzo wielki, a kiedyindziej, w innych okresach tegoż roku kościelnego prawie zupełnie znika, lub ledwie że daje jaki taki znak życia; nadto że niektóre pieśni kościelne cieszą się wyjątkową ze strony muzyków-dyrygentów, solistek, solistów i zespołów śpiewaczych predylekcją, że tak są u l u b i o n e i często wykonywane, że nietylko wywołują nudę i wstręt w czasie nabożeństwa, ale z czasem powszednieją, tracą cały swój urok i nie czynią na słuchaczach żadnego wrażenia, tembardziej, że zbyt częste wykonywanie tych samych pieśni, choćby w różnych formach i harmonizacjach powoduje u samych wykonawców pewnego rodzaju nonszalancję i lekkie traktowanie pieśni, które przecież mają służyć chwale Bożej i zbudowaniu wiernych.

Że tak jest w istocie, wystarczy wziąć pod uwagę pierwszy okres roku kościelnego — czas kolendowy od 25 grudnia, czas od uroczystości Bożego Narodzenia do 2 lutego, czyli do święta Matki Bożej Gromnicznej. Jakże w tym czasie gorliwie pracują chórzyści i ich dyrygenci nad wyćwiczeniem i wykonaniem kolend w najrozmaitszych układach 3—4 głosowych męskich i mieszanych a capella, 2 głosowych z organami lub solowych z organami, nadto kolend ułożonych na orkiestrę dętą, smyczkową lub mieszaną, wreszcie kolend przeplatanych innemi utworami muzycznemi religijnemi bądź solowemi, bądź zbiorowemi lub instrumentalnemu

I nic w tem dziwnego! Wszak kolendy nasze polskie to prawdziwy unikat w całej literaturze kościelno-muzycznej. Jakież one piękne, dźwięczne, rzewne i radosne! Jak zachwycają nasze ucho, jak porywają serce! Słusznie możemy być dumni i szczycić się, że tylko my Polacy posiadamy tak obfity i bogaty skarb pieśni kościelnych ku uczczeniu niepojętych tajemnic Wcielenia i Bożego Narodzenia, że niemi możemy kolendować i w kościołach naszych i domach naszych ku chwale Bożej i ku naszej pociesze i radości.

To prawda! I mimo, że niektórzy dyrygenci i śpiewacy błądzą w wyborze kolend kościelnych i bardzo często wykonują na nabożeństwach tak zwane pastorałki, czyli kolendy domowe, niegodne Domu Bożego i niezgodne z nabożeństwem katolickiem, jak np. „Hej bracia, czy śpicie"; „Hej nam hej**; „Dnia jednego opólnocy**; „Judzką krainę noc okryła“; „Północ już była**, „A cóż z tą dziecięcą z refre-

nem“; „Hoc, hoc, boc“ i inne, dobre dla zabawy i uciechy domowej, ale nie podczas Mszy św., mimo, że wykonanie niektórych kolend w tempie zbyt żywem, z charakterem i rytmem tanecznym, a do tego w harmonizacji i układzie banalnym, odejmuje właściwy urok tym przepięknym ludowym melodjom; — przecież kolendy nasze pozostaną naszym bardzo drogim skarbem narodowo-kościelnym i zawsze na nas ciążyć będzie obowiązek czuwać nad nim, strzedz go, chronić przed naleciałościami zepsutego światowego smaku, a starannem. owszem wzorowem wykonaniem kolend kościelnych przyczyniać sobie i drugim tej błogiej radości, jaką w nas budzą doroczne święta Bożego .Narodzenia, tak pięknie i znamieniem w Polsce całej zwane: „(lodami“.

Trzeba jednak pamiętać, że po za kolendami, tak nam drogiemi i ukocbanemi, w bogatym skarbcu pieśni polskich kościelnych są jeszcze inne pieśni, odmienne co do treści, formy, charakteru, melodji, ale nie mniej piękne, wzniosłe, których należyte i staranne wykonanie wśród nabożeństwa w innych okresach roku kościelnego przyczyniłoby się wielce do uświetnienia służby Bożej i ożywienia naszego nabożeństwa.

Któż zdoła odmówić piękności i wspaniałości tak co do treści jak i melodji naszym **pieśniom Eucharystycznym, Marjańskim, pieśniom o Św. Patronach Polskich i pieśniom przygodnym?** Chyba ten tylko, kto ich nie zna, kto się niemi nie zajął, nie zbadał ich treści głęboko religijnej, kto nie słyszał ich melodyj w dobrem muzycznem wykonaniu, solowem, czy chórowem.

Nie mając zamiarów P. T. Czytelników „Muzyka Wojskowego'1 zajmować więcej tym przedmiotem, donioslym zresztą i godnym naszej uwagi i rozwagi — pragnę zwrócić uwagę wszystkich miłośników pięknego śpiewu kościelnego na **nasze starożytne i niektóre nowsze pieśni na czas Wielkiego Postu czyli pieśni o Męce Zbawiciela,** które — niestety! mimo swą wielką piękność, są prawie zupełnie nieznane i z wielką szkodą dla nabożeństwa katolickiego zaniedbane a w miejsce których — pożal się Boże! — co za pieśni rozbrzmiewają na naszych chórach w czasie Wielkiego Postu!

Najprzód tedy trzeba wiedzieć, że liczba naszych pieśni wielko-postnych jest wcale pokaźna; większa ich część sięga wieku XVI, XVII i XVIII; kilka zaledwie jest z wieku XIX; wprawdzie w niektórych pieśniach poezja i język szwankują, rymy także wymagają poprawek, wszakże treść i forma w ogóle poważna, namaszczenie religijne Avieikie, a melodje w całem tego słowa znaczeniu piękne.

Zwyczajnie słyszymy w kościołach naszych zaledwie te trzy pieśni wielko-postne: **„Jezu Chryste, Panie miły", „Wisi na krzyżu" i „Stała Matka boleściwa"** oraz tę inwokację: **„Któryś za nas cierpiał rany".** O innych pieśniach, odnoszących się do Męki Pańskiej, choć się znajdują w śpiewnikach i książkach do nabożeństwa, zapomina i nie wykonuje się ich nigdy, albo tu i tam i bardzo rzadko, a o innych daleko piękniejszych co do melodji, a wznioślejszych co do treści, nie ina się pojęcia i ochoty do ich wykonania pod pretekstem, że są albo trudne, albo nudne, albo jakieś jałowe, a przedewszystkiem dziwnie smutne i dlatego nieprzypadające do smaku śpiewających. Dziwna zaiste rzecz! Jak gdyby w roku kościelnym było tylko **Boże Narodzenie** z wesołemi kolendami a i **Wielkanoc** z radosnem i tryumfalnem Alleluja, a nigdy **Wielki Piątek** ze swojemi smutnemi lamentacjami i trenami Jeremiasza; jak gdyby Msza św. nie była ustawicznem powtarzaniem i niejako reprodukcją największego i najstraszliwszego dramatu chrześcijańskiego, Męki i Śmierci Boga-Uzlowieka Jezusa Chrystusa, który przecież nie do radości, ale do smutku i miłosnego współczucia nas pobudzać powinien; jak gdyby w życiu naszem nigdy nie było cierpień, boleści i smutków, tylko same radości i uciechy!...

Dlatego niech mi będzie wolno wymienić przynajmniej te starożytne pieśni polskie kościelne, które w czasie Wielkiego Postu rozbrzmiewały w całej Polsce i cieszyły się tam zamiłowaniem, jakiem po dziś dzień cieszą się nasze prześliczne **„Gorzkie żale",** śpiewane na popoludniowem nabożeństwie we wszystkie niedziele Wielkiego Postu, oraz w Wielki Piątek. A czynię to dlatego, bo mam nadzieję, że przypomnienie tych pieśni wpłynie na naszych muzyków-kompozytorów, że się niemi zajmą i opracują je dla naszych zespołów chórowych, a nasi polscy wydawcy rozpowszechnią je dla większej sławy imienia i pieśniarstwa polskiego.

(C. d. n.)

FAUSTYN KULCZYCKI.

O nauczania solieżu i orkiestrach EDojskoisych

(Ciąg dalszy).

Poznaliśmy już budowę gamy durowej (majorowej), przyczem musimy zapamiętać, że półtony w gamie majorowej leżą na stopniach III i IV t. j. pomiędzy nutami trzecią — czwartą i siódmą — ósmą.

Gamy rozwijają się na podstawie okręgu kwintowego (koła kwint); jeżeli będziemy postępowali ciągle, od danej gamy, kwintami czystemi do góry czy kwartami czystemi na dół, otrzymywać będziemy gamy krzyżykowe, zaś postępując analogicznie kwintami na dół czy kwartami do góry otrzymamy gamy bemolowe.

Weźmiemy dla przykładu gamę C-dur i po prześpiewaniu jej zboczymy do gamy położonej o kwintę wyżej, a może wygodniej nam będzie w tym wypadku, o kwartę niżej, otrzymamy gamę z jednym krzyżykiem G-dur, po prześpiewmniu ostatniej znowu zboczymy do gamy położonej o kwartę niżej, postępując ciągle w ten sposób możemy przejść przez cały cykl nowych gam majorowych. Solmizowanie podobnego cyklu gam winno się odbywać zbiorowo, bez pomocy żadnych nut — z pamięci i w ten sposób, że po prześpiewaniu danej gamy w obu kierunkach (do góry i na dół),

zaśpiewać należy półtony danej gamy, a potem dopiero zboczyć do gamy położonej o kwartę niżej. Przez śpiewanie gam w sposób podobny zmuszamy uczących się do myślowego czytania nut, gdyż w trakcie solmizowania gamy uczniowie już muszą odszukiwać półtony, ażeby móc po skończonej gamie zaraz zaśpiewać je wymieniając zarazem nazwy tonów, a ponadto śpiewając półtony jeden po drugim natrafiamy na interwal trytonu (kwarta zwiększona), który jest trudny do opanowania słuchowo, zaś w tym wypadku, przy śpiewaniu półtonów w gamie, uczniowie z łatwością przyswajają sobie tryton, częstokroć całkiem niezdając sobie sprawy z tego, że solmizują kwartę zwiększoną.

Dla przykładu podaję niżej cykl tonacyjny, który ma służyć dla uczącego jako wzór, zaczyna się od gamy C i przechodzi przez wszystkie gamy (tonacje) w obrębie małego okręgu kwintowego położone; zauważymy w nim. że po dojściu do gamy o sześciu krzyżykach (Fis-dur) zamieniamy ją enharmonicznie na gamę bemolową (Ges-dur) i w ten sposób powrócimy do tej samej gamy, od której cykl rozpoczęliśmy.

Wzór cyklu tonacyjnego.

półtony Zboczenie do G-dur

C-dur

G-dur

D-dur

A-dur

E-dur

H-dur

Zamiana enharmoniczna

Fis-dur

Desdur

As-dur

Es-dur

B-dur

F-dur

C-dur

W ten sposób możemy bez instrumentu przejść przez wszystkie gamy (tonacje) krzyżykowe i bemolowe.

Przy czem rozumie się, że niemożna wymagać od uczących się by odrazu na pierwszej lekcji prześpiewali, z pamięci, cały cykl tonacyjny, gdyż to stanowczo jest zatrudne, wystarczy w zupełności, jeżeli uczniowie zdołają po prześpiewaniu danej gamy, zboczyć na każdej lekcji do jednej czy dwóch następnych gam, po czem na każdej następnej lekcji należy rozpoczynać cykl tonacyjny od pierwszej danej gamy i kolejno przechodzić przez wszystkie podane gamy aż zdołamy dojść do tej gamy od której cykl rozpoczęliśmy.

(c. d. n.)

Ankieta in spraiaie konkurencji orkiestr laojskoisuch.

Ankieta „Muzyka Wojskowego" w sprawie konkurencji orkiestr wojskowych wzbudziła spodziewane zainteresowanie. Z otrzymanych dotychczas odpowiedzi umieszczamy trzy według kolejnego porządku ich nadejścia do redakcji. Prosimy o podpisywanie odpowiedzi pełnem nazwiskiem z podaniem miejsca zamieszkania, gdyż bezwarunkowo anonimów nie możemy umieszczać. Z tego powodu dwu bardzo trafnych odpowiedzi umieścić nie możemy a ich autorów (Warszawa — Kraków) prosimy o dodatkowe nadesłanie adresu.

Odpowiedzi podajemy tak jak one nadeszły bez jakichkolwiek poprawek czy uzupełnień i bez uwag ze strony redakcji. Po zamknięciu ankiety z dniem 1 marca t). r. umieścimy obszerny artykuł, będący wyrazem naszych zapatrywań na tę tak ważną sprawę. —

Odpowiedź 1.

Czyniąc zadość wezwaniu Sz. Redakcji do ankiety w sprawie konkurencji muzyk wojskowych, chciałbym podzielić się memi poglądami za pośrednictwem „Muzyka Wojskowego" z ogółem muzyków jakoteż i z czynnikami, od których załatwienie tej sprawy zależy.

Nawiązując do art. z nr. 5 i 6 „Muz. Wojsk." wynikałoby, iż „tylko orkiestry wojskowe zdolne są zaspokoić wymagania słuchającej publiczności" — środki pedagogiczne, koszarowy, cechowy, pod bronią stanie i t. p. — zaś cywilne zespoły — nie operując podobnemi środkami pedagogicznemi — są niezdolne, „gdyż mają domorosłych kapelmistrzów" i co najgłówniejsze **„są za drogie".** Otóż gdyby takie tezy chciano stosować do całego życia gospodarczego w Państwie, doszłoby do tego, że buty, ubranie i t. p. artykuły codziennego zapotrzebowania wyrabiać i pozbywać mogłoby tylko wojsko, dla cywilnej publiczności, gdyż zrobiłoby dobrze i tanio. A cóż wtenczas cywilni rzemieślnicy, kupcy i t. d.? Lecz czy znajdzie się ktoś ze zdrowym rozsądkiem, aby takie projekty chciał w czyn wprowadzić? Aby chciał całą rzeszę pracowników cywilnych pozbawiać prawa do życia? Dla czegóż, pytam, tylko muzyk cywilny ma być inaczej traktowany niż reszta obywateli? Dlaczego tylko muzyk cywilny ma być zagrożony ciągle tą niezdrową konkurencją, jaką są muzyki wojskowe obecnie? Bo czy może być do pomyślenia fakt, iż w pewnem miejscu klimatycznem podczas sezonu gra orkiestra wojskowa, złożona z 27 ludzi za 100 zł dziennego wynagrodzenia, dziennie 6 godzin produkcji? Czy 27 muzyków cywilnych byłoby w stanie za tę cenę coś podobnego wykonać? Nie. Bo ubranie i t. p. t. j. całe utrzymanie, które otrzymuje **od Państwa** żołnierz, muzyk cywilny musi z tego zarobku nabyć, nie mówiąc o utrzymaniu rodziny.

Czy zatem potrzebna tutaj jest ankieta? Czy każdy nieuprzedzony człowiek potrzebuje jakich innych dowodów? Dlatego jak Polska długa i szeroka powinien teraz wznieść się ze wszystkich piersi tak muzyków cywilnych jak i wojskowych — gdyż i przy wojsku wiecznie służyć nie można — jeden wielki okrzyk — „Wojsko~ dla wojska!!! Precz z niezdrową konkurencją muzyk wojskowych!!! Nie odbierać chleba muzykom cywilnym i ich rodzinom!!!

Proszę przyjąć, Wny Panie Redaktorze, wyrazy głębokiego poważania i szacunku

Marjan Zacharski
kier. ork. podhalańskiej.

Krościenko, 25. I. 1927.

Odpowiedź 2.

Stosownie do ankiety ogłoszonej w Nr. 2. „Muzyka Wojskowego" w sprawie konkurencji orkiestr wojskowych — proszę o umieszczenie w „Muzyku" poniższych słów, jako wyraz mej opinji w tej kwestji:

Związek Zawodowy Muzyków zwrócił się do M. Spraw Wojsk, z żądaniem wydania orkiestrom wojskowym zakazu zarobkowania, motywując swoje wystąpienie rzekomą konkurencją, robioną muzykom cywilnym przez te orkiestry. Związek Muzyków powołuje się dalej na fakt, że 700 muzyków cywilnych pozostawało w ostatnim sezonie bez pracy, którą według twierdzenia tego Związku zajęły orkiestry wojskowe, utrzymywane przez Państwo. Twierdzenie takie nie jest zgodne z istotnym stanem rzeczy i wymaga pewnego wyjaśnienia. Przedewszystkiem Związek Muzyków przyjmując członków nie czyni w ich wyborze żadnej różnicy, nie wnika w to, czy dany muzyk utrzymuje się wyłącznie z grania, czy też ma inne intratniejsze zajęcie, a muzyka służy mu tylko jako uboczne zajęcie. W wyniku tego Związek posiada w swern gronie duży procent ludzi, którzy nie są muzykami z zawodu. Muzyk taki zajmuje stanowisko w urzędzie państwowym, samorządowym, lub prywatnym, gdzie otrzymuje pensję wystarczającą mu na utrzymanie, a jednocześnie jako członek Związku gra poza pracą biurową w kawiarni, kinie, czy na balach, odbierając chleb muzykom, którzy tylko z tego żyją.

Nie wiem jakiemu pobudkami kieruje się Zarząd Związku, dając tym ludziom pracę — może dlatego, że są dobrymi muzykami, jednak uważam taki stan rzeczy za anormalny i w wysokim stopniu krzywdzący muzyków, dla których gra jest jedynym warunkiem bytu.

Następnie muzycy zajęci w teatrze, a więc posiadają posadę — grają pozatem po ukończeniu gry w teatrze w lokalach jak kawiarnie, dancingi i inne placówki zarobkowe. Muzycy ci posiadają często po kilka miejsc zarobkowych — podczas gdy ich koledzy pozostają bez pracy i kawałka chleba. Tego Związek Muzyków nie widzi, czy też nie chce widzieć, a więc nic dziwnego, że 700 muzyków ze Związku było bez pracy.

Konkurencja ze strony orkiestr wojskowych nie istnieje, ponieważ te według odnośnych rozkazów M. S. Wojsk, nie mogą ubiegać się o gry, gdzie występuje mniejszy zespół orkiestry niż 12 ludzi. Takie natomiast placówki zarobkowe, gdzie mogłyby występować zespoły składające się z 12 lub więcej orkiestrantów i mogły być opłacane w tym stanie — prawie że nie istnieją, albo są bardzo rzadkimi wyjątkami.

Orkiestry wojskowe -mogą grać tylko w zespołach dętych, w otwartych miejscach, jak ogrody, festyny i t. p., czem nie sprawiają konkurencji Zwią-

zkowi Muzyków z tego powodu, że Związek nie jest w stanie wystawić i zakontraktować większego zespołu orkiestry dętej — nie posiada bowiem dość muzyków grających na instrumentach blaszanych. Nie może również z tego względu, że gra w otwartych miejscach zależy często od pogody i żaden właściciel nie zgodzi się płacić jeżeli orkiestra nie gra, a więc nie mogą tu grać muzycy, którzyby się tylko z tego utrzymywali. Takie placówki mogą zajmować także orkiestry kolejowe lub tramwajowe, ale te są utrzymywane również przez Państwo lub miasta i Związek Muzyków nie może bronić ich interesów.

Wysokość opłaty za kontraktowe występy orkiestr wojskowych ustanawia Związek Muzyków w porozumieniu z Władzami wojskowemi i cena ta jest ściśle przestrzegana przy zawieraniu umów. Wyjątek stanowią tu tylko współudziały orkiestr wojskowych w występach na cele dobroczynne, które zresztą są ściśle określone przez rozkazy M. S. Wojsk. Inaczej jednak jest z muzykami cywilnymi. Związek Muzyków ustala cennik orkiestrom wojskowym za prywatne gry, natomiast członkowie tegoż Związku grają bardzo często o 50 procent taniej. Nie może tu więc być mowy o konkurencji ze strony orkiestr wojskowych. Konkurencja jest między samymi muzykami cywilnymi i dlatego pretensje wnoszone w tej sprawie przez Związek Zawodowych Muzyków — uważam za nieuzasadnione.

Wydanie orkiestrom wojskowym zupełnego zakazu zarobkowania jest nie do pomyślenia, bowiem dziś, Państwo nie może nic dać na zakupy instrumentów, nut i inne konieczne wydatki, jak reparacja instrumentów — większość orkiestr wojskowych przestałaby istnieć, lub upadłaby do poziomu nie odpowiadającego zadaniom i celom orkiestry wojskowej.

We Lwowie dnia 24. I. 27 r.

Szkoula, por. 26 p. p.

Odpowiedź 3.

Związek Muzyków prowadzi od lat 7 z górą kampanję przeciw orkiestrom wojskowym, widząc w tychże powód bezrobocia wśród swoich członków.

Uważam to za nieuzasadnione i z gruntu mylne pojmowanie sprawy konkurencji wogóle.

Przedewszystkiem Związek Zaw. Muzyków zapomina, że wśród swoich członków ma przynajmniej 50 procent sił niekwalifikowanych, nietylko niewyrobionych, którzy częstokroć nie odpowiadają swoim zadaniom; należałoby przedewszystkiem przerzedzić szeregi członków i pozostawić pod opieką Związku ludzi naprawdę traktujących muzykę jako zawód i pojmujących poważnie rolę muzyka-zawodowca.

Następnie bardzo ważnym powodem do bezrobocia jest to, że w Polsce pracuje cała masa obcokrajowców i nie ma niemal miasta w Polsce, by nie zajmowali najlepsze placówki Niemcy, Czesi lub Węgrzy, a nawet cyganie, to jest ta prawdziwa i poważna konkurencja dla członków Związku Muzyków. Dlaczego jej nikt nie usunie?

Wreszcie praca muzyków cywilnych częstokroć nie zadawalnia właścicieli wzgl. kierowników zakładu i prawie zawsze stosunki są naprężone. Zdarzyło się nawet, że zespół, grający w pierwszo, rzędnym lokalu, w nocy uciekł i pozostawił właściciela bez orkiestry. Tenże zaangażował orkiestrę wojskową i jest z niej bardzo zadowolonym, a w przyszłości nie chce słyszeć nawet o zespole cywilnym.

Co do placówek sezonowych słyszałem z ust b. poważnego dyrektora zakładu, który twierdzi, że orkiestry cywilne przyjeżdżają właściwie wypoczywać w czasie lata a pracować nie mają ochoty, gdy przeciwnie orkiestry wojskowe ćwiczą cały czas w tym kierunku, by w lecie stać na odpowiednim poziomie.

Wziąwszy pod uwagę tutaj przytoczone fakty uważam, że zakaz zarobkowania i grywania orkiestrom wojskowym obniżyłby naprawdę do reszty poziom orkiestr i zespołów cywilnych i właściciele zakładów musieliby angażować to co im Zw. Muz Cyw. narzuci i wiele każe sobie za to zapłacić.

Wreszcie orkiestry wojskowe spełniają i spełniały zawsze rolę muzyczno-oświatową i nikt nigdzie tego nie kwestjonował.

Nikt nie może narzucić właścicielowi, by angażował tę lub inną orkiestrę, gdy ten w interesie swojego zakładu angażuje to co dla niego jest pożytecznem i odpowiada mu pod każdym względem.

Bezrobotnych członków w Związku Muzyków wówczas nie będzie,

a) jeżeli należeć będą tylko ludzie wykwalifikowani,

b) tylko zawodowi muzycy (gdyż dotychczas pracuje cała masa ludzi z innego zawodu, a muzykę uprawia wieczorami),

c) usunąć obcokrajowców,

d) wprowadzić rygor i dyscyplinę wśród Związkowców.

Tadeusz Dawidowicz por.
kplm. 61 p.p.

Bydgoszcz, 27. I. 27 r.

Otmie Rursóm dokształcających dla podoficeróia zaoodoiaych

orkiestrantów garnizonu Poznań.

Konieczność uczynienia zadość warunkom, jakie stawia podoficerom orkiestrantom zawód. — rozkaz M. S. Wojsk. — spowodowała, że zorganizowany został kurs dokształcający dla zawodowych orkiestrantów garnizonu Poznań. Daje on możność podoficerom zawodowym orkiestr, drogą słuchania wykładów wybitnych muzykologów naszego miasta, zdobycia potrzebnej wiadomości z zakresu zasad muzyki, solfeżu, instrumentoznawstwa i historji muzyki. Przez zorganizowanie powyższego kursu rozwiązana została nierozstrzygnięta dotychczas kwestja, jakim sposobem w ramach pułku podof. zawód, orkiestrant może przygotować się do wymaganego od niego egzaminu. Nadmienić wypada, że wymagania te są duże i bez należytego przygotowania się wręcz niemożliwe do wypełnienia.

Powołany do życia kurs dokształcający o którym mowa trwać będzie do 10. IV. br. Ogólna ilość godzin wykładów wynosi 72, a to: zasady muzyki i solfeżu 28 godzin, instrumentoznawstwo 20, teorja muzyki 14 godz. inne wykłady 10 godz.

Kurs obejmuje cały program wymagany przez M. S. Wojsk, przy egzaminie. Sprawę utworzenia wyższego kursu dla tambor-majorów postanowiono odłożyć do czasu ukończenia przez frekwentantów, kursu powyżej powstałego. Wykłady odbywają się dwa razy w tygodniu we wtorki i piątki po trzy godziny od 17-ej.do 20-tej. Siedzibą kursu jest świetlica Dyonu Zandarmerji.

Grono wykładowców tworzą Prof. Dr. L. Kamieński, Prof. Dr. Piotrowski. Dr. Zieliński, por. Ciepielowski i kapelmistrz por. Vorel.

Aby umożliwić korzystanie z wykładów nietylko zawód, podof. orkiestr, wydał Dca. O. K. rozkaz na mocy którego udział w wykładach biorą i podoficerowie niezawodowi i elewi. Jest to zupełnie słusznie jeżeli się zważy, że tak jedni jak i drudzy mają prawo przystąpić do egzaminów a temsamem możność wykorzystania otrzymanych świadectw dla celów czy to osobistych, czy orkiestr w których służbę swą pełnią lub pełnić będą w charakterze podofic. zawód, o ile zachęceni dobrymi wynikami nauki, poczynią w tym kierunku odpowiednie kroki.

Uroczystość otwarcia kursu dokształcającego dla podoficerów zawodowych orkiestrantów i kandydatów na tychże odbyła się dnia 17. bm. w b. Kasynie Garnizonowem.

Na otwarcie przybył Dca. O. K. VII. gen. dyw. Hauser wraz z Szefem Oddz. Wyszk Mjr. S. G. Slawiczkiem. Grono wykładowców reprezentował Prof. Dr. L. Kamieński, dyr. nauk kursu. Z kapelmistrzów obecni byli: por. Vorel (57 p.p.), por. Słomowicz (58 p.p), por. Szymkowski (7 strz. kon.), Chor. Kujawa (14 p. a. p.), Chor. Domański (15 p. ułanów), ogniomistrz Sternalski (7 p. a. c.), st. wachm. Zakrzewski (7 D. a. k.), plut. Jonas (7 p. sap.)

Do zebranych na s;tli f rekwentantów kursu w liczbie 250 przemówił ref. ośw. D. O. K. VII. por. Ciepielowski. któremu powierzone zostało kierownictwo nad kursem.

W krótkich słowach wyjaśnił on znaczenie kursu tak dla poszczególnych orkiestrantów jak i orkiestr w całości. Wspominając o poparciu jakiego doznał przy organizacji kursu ze strony Dcy. O. K. VII. Szefa Oddz. Wyszk. oraz kapelmistrzów interesowanych orkiestr, zwrócił się z gorącym apelem do muzyków wojskowych, aby pracę swą na kursie traktowali poważnie z zapałem i zrozumieniem korzyści jakie niewątpliwie osiągną przy dobrych chęciach i silnej woli.

Dca. O. K. VII. p. gen. Hauser poruszył ważność kursu z punktu widzenia korzyści osobistych jakie mieć może każdy orkiestrant otrzymawszy świadectwo z notami za poszczególne przedmioty P. Generał silnie podkreślił konieczność dążenia do podniesienia ogólnej wartości orkiestr wojskowych .co da się uskutecznić jedynie przez kształcenie się poszczególnych orkiestrantów.

Dziękując Szefowi Oddz. Wyszk. Mjr. S'. G. Slawiczkowi ref. ośw. por. Ciepielowskiemu i kapelmistrzowi Vorelowi za zorganizowanie tego ze wszech miar pożytecznego kursu zwrócił się Dca. Korpusu z serdeczną podzięką do obecnego na otwarciu Prof. Dr. Kamieńskiego za tak chętne podjęcie się udzielania wykładów przez pp. Prof. Życzeniem owocnych wyników przy egzaminach zakończył Dca. O. K. swoje przemówienie do kursistów.

Na zakończenie zabrał głos Prof. Dr. L. Kamieński, który w barwnych słowach uwydatnił moralne korzyści utworzenia kursu. Przypisując orkiestrom wojskowym szczytne zadanie krzewienia kultury muzycznej swego rodzaju uważa Prof. Dr. Kamieński, że szerokie pole otwiera się dla działalności orkiestr nie tylko gdy chodzi o stronę czysto wojskową, ale także ogólnie muzyczną. Nawołując do intensywnej współpracy uczniów z wykładowcami wyraził Dr. Kamieński radość iż władze wojskowe D. O. K. VII. tak intensywnie przyczyniają się do krzewienia kultury muzycznej na terenie Wielkopolski.

Po części oficjalnej przystąpiono do omówienia szczegółów organizacji kursów. Kapelmistrzowie wszystkich orkiestr przyrzekli poparcie w rozpoczętej pracy, co też daje gwarancję, że wytknięty cel osiągnie pożądane skutki. Jak bardzo potrzebne okazało się utworzenie kursu świadczy fakt, że poza Dcami oddziałów w których orkiestrach znajdują się kandydaci do egzaminów, zgodzili się również wysyłać orkiestrantów swych Dcy. orkiestr nieetatowych.

Odezwa

w sprawie zbiorowego wydania polskich kolęd.

Dotychczasowe wydania polskich kolęd i pastorałek są, jak wiadomo, dalekie od całokształtu. Nie zawierają ani połowy tego wielkiego materjału melodyj, jaki w dawniejszych czasach znajdował się w obiegu. Inne narody zdołały już dawno zebrać i wydać wszystkie swe kolędy i pastorałki, jakie pozostały z przeszłości bądź w drukach, bądź w rękopisach. U nas zupełnie przeciwnie. Należy zatem wyrównać jak najszybciej tę gorszącą poniekąd zaległość wobec ojczystej sztuki ludowej, tembardziej, że melodje kolęd i pastorałek są ogromnie cennym materjałem dla badań nad narodowemi właściwościami naszej dawniejszej i nowszej pieśni i wogóle muzyki ludowej.

Od czasu do czasu spotyka się staropolskie kantyczki rękopiśmienne. Odkrywa sie przy tej sposobności istne skarby szczeropolskiej melodji. Spoczywają one często w prywatnych rękach, w klasztorach, na probostwach, w organistówkach, w dworach, nawet chatach wieśniaczych. Wiemy dobrze, ile strat ponieśliśmy przez brak pietyzmu i zabezpieczenia tak drogich zabytków. Często poniewierają się i giną wreszcie.

Podejmując inicjatywę wydania zbiorowego polskich kolęd i pastorałek, zwracam się do wszystkich ludzi dobrej woli i miłujących naszą przeszłość muzyczną i naszą pieśń ludową, aby zechcieli pomóc w tej żmudnej pracy i zawiadomili o istnieniu starych rękopiśmiennych kantyczków lub druków polskich (z przed r. 1800) z melodjami kolęd i pastorałek, celem sporządzenia odpisów. Wszelkie koszty będą zwrócone z wdzięcznością.

Korespondencje w tej sprawie należy skierować pod adresem: Zakład muzykologiczny Uniwersytetu Jana Kazimierza, Lwów, ul. Mickiewicza 5, parter.

Prof. Dr. Adolf Chybiński.

Na powyższą odezwę Profesora Uniwersytetu lwowskiego JWP. Dr. Adolfa Chybińskiego zwracamy szczególną uwagę P. T. Kapelmistrzów wojskowych i Muzyków naszej Armji. W pułkach służą ludzie z różnych zakątków naszej rozległej Ojczyzny. Ludzie ci zaśpiewają chętnie na wezwanie pieśni o której w odezwie chodzi. Zapisanie ich nie powinno stanowić dla muzyka wojskowego nadzwyczajnych trudności. Dla nieobeznanych z pracą zbierania melodji podajemy: melodję należy zanotować dokładnie tak, jak ją śpiewak śpiewa, a więc ze wszystkimi ozdobnikami, słowa melodji zapisać też dokładnie tak, jak je wymawia śpiewający, na papierze nutowym dopisać imię i nazwisko śpiewającego, podać jego wiek, gminę, powiat, województwo z którego pochodzi.

Zwracamy uwagę, że odezwa prof. Dr. Chybińskiego porusza dla nas, Polaków, bardzo ważną sprawę i żywimy nadzieję, że Muzycy wojskowi najwięcej w tym kierunku dopiszą. Ze swojej strony przyrzekamy temu muzykowi wojskowemu, który udowodni pismem otrzymanem z Uniwersytetu Jana Kazimierza, że największą ilość oryginalnych kolęd i pastorałek zapisał i przesłał — nagrodę w postaci pięknego biustu Moniuszki w naturalnej wielkości. Prócz tego umieścimy w „Muzyku" jego fotografję w dowód uznania za pilną pracę i wydatną pomoc w tak ważnej sprawie.

Termin nadesłania nam dowodu wyznaczamy na dzień 1 maja 1927. Do pracy ! Do szlachetnego współzawodnictwa.

Redakcja „Muzyka Wojskowego".

PROF. DR. JÓZEF KOFFLER.

Historja muzyKi w zarysie

Niniejszem mam zamiar dać krótki i wszystkim łatwo zrozumiały pogląd istoty i powstawania muzyki, jej form i praw formalnych. Ograniczę się zaś wedle możności do najmniejszej ilości nazw i dat, a będę się starał opierać jedynie o już skądinąd znane fakta i pojęcia.

Potęgą muzyki, to co ją wywyższa ponad każdą inną sztukę, jest jej zaleta, że nie jest związaną z jakąkolwiek materją ziemską, mocą czego znów przemawia ona wprost do duszy ludzkiej, z całkowitem wykluczeniem zewnętrznego świata zmysłowego.

Fałszywem więc jest nazywać niemuzykalnym kogoś, który nie opanował zewnętrznych elementów tej sztuki; tak samo jak nie można odmówić komuś poczucia poezji jedynie dlatego, że nie umie ani pisać ani czytać. Przecież bardowie, wynalazcy i twórcy najpiękniejszych baśni, legend i podań ludowych, byli analfabetami! Ale z drugiej strony byłoby fałszywem wnioskować o czyjejś muzykalności i przyznać mu ją, jedynie na podstawie stopnia radości do jakiej on zdolnym jest pod wpływem dźwiękowych i barwnych podrażnień muzycznych. Tylko kto posiada zdolność wysłyszenia i wyczucia i pojęcia istotnej, wewnętrznej i symbolicznej treści utworu muzycznego poza samem zmysłowem zjawiskiem, tylko tego możemy nazwać muzykalnym w ścisłem i najwyższem tego słowa znaczeniu.

Jeszcze raz powtarzam, że muzyka jest jedyną sztuką, która się obchodzi bez przedmiotowego materjału; sztuką, która nawet potrzebną odrobinę elementów formalnych stworzyła sobie sama i niezależnie bez pomocy natury, a nawet niezważając na nią. Ton muzyczny nie istnieje w naturze jak np. barwa lub linja. Umysł ludzki stworzył sobie sam podstawy dla melodyki, harmonik i rytmiki. Dlatego właśnie muzyka jest osobistą sztuką, jak żadna inna i dlatego istotę jej i jej historję można ująć jedynie z punktu widzenia osobistości. Z tego zaś wolno nam wnioskować, że badanie osobistości odgrywających w historji muzyki główne i prowadzące role, podnosi zrozumienie dla muzyki i jej istoty bardziej, niż najgrubsze historyczne i teoretyczne podręczniki. Gorącem mem życzeniem jest właśnie poprowadzić czytelników drogami rozkwitu muzyki, jako rozwoju osobistości.

Ogólne dzieje powszechne, przynajmniej zaś te świadomego i celowego Zachodu, stoją pod znakiem rozwijania się indywidualności, to znaczy jednostki i uwalniania się tejże od wpływów ogółu. Ale mimo wszystko stoi indywiduum pojedyńcze zawsze pod czyjąś władzą: czy to w średnich wiekach pod suprematem kościoła, czy też w czasach odrodzenia (renesansu) pod panowaniem dworów książęcych, a wkońcu pod władzą niewidzialnej potęgi społeczeństwa. Od tych potężnych czynników zależy więc wprawdzie pośrednio, ale jak się przekonamy nieubłagalnie niewolniczo nie tylko rozwój muzyki, jej zasad stylistycznych, jej elementów materialnych, lecz również jej dziedziny pracy, jej twórcy, odtwarzający i słuchacze. Będzie to jednym z naszych celów w następujących rozważaniach zbadać i skonstatować proces indywidualizacji, t. zn. uwalniania się jednostki od ogółu i jej władzy, jakoteż walk stoczonych na tym podłożu.

W rozpatrywaniach naszych ograniczymy się natomiast tylko do muzyki jeszcze po dziś dzień żywotnej, nie będziemy więc wygrzebywać wszystkich mumji muzycznych z wszelkich przedpoto-

wych czasów. To zostawimy mrówczej pracy historyków.

* *

Czasy starożytne, przed rozpoczęciem naszej europejskiej kultury opartej o chrześcijanizm, odegrały, a nawet po dzień dzisiejszy odgrywają jeszcze pewną rolę. A mianowicie starożytna mitologja t. j. legendy o bogach i ich życiu i czynnościach dały tematy renesansowej i francuskiej patetycznej operze. Czerpanie tematów z tego źródła było prawie że przymusem, od którego uwolnić się nie mogli ani Lully ani Gluck, a poniekąd nawet i Wagner. I mimo, że siedzibę bogów greckich Olymp wraz z bogami bezwzględnie ośmieszano i parodjowano począwszy mniejwięcej od roku 1600 w tak zwanych intermedjach, aż do klasycznych mitologicznych trawestji Offenbacha, to jeszcze niedawno skomponował Ryszard Strauss „Arjadnę na Naxos“.

Ale jak już zaznaczyłem odnosi się to tylko do tematów dla tekstu. Pod względem muzycznym świat starożytny dla miłośnika muzyki posiada jedynie bardzo podrzędne znaczenie. Słyszy się wprawdzie tu i ówdzie o tak zwanych tonacjach greckich, o jakiejś tam eolskiej lub myxolidyjskiej lub też doryckiej i t. d., ale nawet ukończony konserwatorzysta ze złotym dyplomem musi przyznać rzetelnie i otwarcie, że o zasadach muzyki greckiej wie tyle tylko, a może nawet mniej jak, dajmy na to, o astronomji. A przytem może się całkiem słusznie powołać na to, że nasi uczeni przy całej gruntowności i gorliwości swych badań nie zdobyli więcej, niż słabe tylko przeczuwanie istoty tej muzyki. Bo to co nazywamy tonacjami greckiemi jest właśnie niczem innem jak tylko nazwą zjawisk, które z biegiem czasu i głównie przez przeszczepienie i przeniesienie z kultury muzycznej jednego narodu do tejże innego, a zatem w inne całkiem warunki, stały się czemś całkowicie odmiennem; a więc nie tem samem, czem były w czasie swego powstawania, rozwoju i rozkwitu.

Chcę tylko co najważniejsze zaznaczyć: a mianowicie Grecy budowali melodje swoje na podstawie czterotonowego szeregu, gdy natomiast później brano za podstawę melodyki skalę siedmiotonową, 0 czem dokładniej z wszelkiemi widokami na przeszłość i przyszłość mówiliśmy już w „Problemach Muzycznych". Następnie nie znali Grecy równoczesnego brzmienia kilku tonów odmiennej wysokości, czyli akordów. Nie mieli więc znajomości harmonji, która z stopniowem rozwojem muzyki wysuwała się ciągle naprzód i do niedawna zajmowała. w niej pierwsze miejsce. Nie będziemy się więc dziwili, że wszystkie kompozycje, które noszą przydomek „greckich", noszą nazwę tę raczej jako ozdabiający, a nie jako istotny przymiotnik. Mendelssohna próba skomponowania chórów do „Antygony" (dramat greckiego poety Sofoklesa) ma oczywiście bardzo problematyczną wartość, jak i inne tym podobne utwory. Słuszną i owocną jedynie była myśl Wincentego Galilea, ojca wielkiego astronoma, który usiłował przenieść scharakteryzowany brak harmonji w muzyce greckiej do nowożytnego stylu dramatyczno-muzycznego 1 tem samem stworzył podstawę dla muzycznego odrodzenia, któremu zawdzięczamy cały rozwój opery i pieśni. O tem dokładniej pomówimy później. Jak zobaczymy zawsze i wszędzie w centrum rewolucji muzycznej stoi sprzeczność i przeciwieństwo i walka wielogłosowości z jednogłosowością, harmonji z melodją.

Poza tym więcej teoretycznym punktem widzenia zajmuje nas muzyka grecka jeszcze ponadto 0 tyle, o ile i w jakim stopniu odbył się w jej obrębie wzmiankowany już rozwój od ogółu do indywidualnej osobistości. Otóż i tu, u Greków, równolegle, z stopniową przemianą mieszczańskiego społeczeństwa i w muzyce powstaje dążność do osobistego wysłowienia i wyrażenia się jednostki. Symbolem tego rozwoju jest przeciwieństwo dwuch postaci z mitoloe-ji greckiej: z jednej strony bóg Apollo z kitarą (instrument o strunach), z drugiej zaś strony bóg Dionysos z aulosem (rodzaj fletu lub też klarnetu). Sztuka apollińska była sztuką ogółu i stworzyła epos: Homer i Hezjod są praojcami rapsodów. Przeciwnie zaś z dążeniem do indywidualności wystąpiła „zagraniczna" muzyka aulosowa, importowana ze zmysłowej Małej Azji. Archilochos nazywał się ten mąż, który szedł torami „modernistycznymi", który poraź pierwszy głosił prawo subjektywizmu, t. zn. wysłowienia tylko własnych i osobistych uczuć 1 myśli. Jego bezpośrednim następcą i dopełnieniem był Eurypides. Jeżeli prawdziwem jest zdanie, że historja świata i jego kultury powtarza się rytmicznie, to sprawdza się ono w tym wypadku jak najjaśniej i najdobitniej. Bo każdy niemal zarzut czyniony swego czasu Eurypidesowi przyczepiono później jego wielkiemu następcy Ryszardowi Wagnerowi. Walczono przeciw obydwom z tą samą zaciekłością i głupotą szukając teoretycznych sprawdzianów i zapominając, że prawdziwy twórca ma tylko jeden sprawdzian: —swój wewnętrzny słuch, możnaby powiedzieć ucho duszy swej. Jeżeli zaś teoretyczne sprawdziany tylko w jednem, jedynem miejscu nie chcą funkcjonować, to należy je wyrzucić, bo są bezwartościowe!

Nie tu miejsce na przeprowadzenie tego porównania. Chciałem jedynie wykazać, że już w starożytnej historji muzyki istnieje dążenie pojedyńczego indywiduum do uwolnienia się z więzów ogółu, idealizujących podań i religijnego zamknięcia.

Powyższe rozstrząsania sprowadziły nas w uboczną dziedzinę muzyki narodów nieeuropejskich, t. zw. egzotyczną, którą przy tej sposobności krótko omówimy. Że muzyka aulosowa, pochodząca z Azji, a więc ze wschodu, wzbudziła opór i reakcję w Grecji, ma poniekąd głębokie uzasadnienie w osobliwych szczegółach tej muzyki egzotycznej. Przedewszystkiem w wyróżnianiu chromatyki i następstwa nietonacyjnych półtonów; właściwości które powodują pewnego rodzaju miękkość wyrazu muzycznego i czynią go ekstatycznym i nadindywidualnym. W ostatnich czasach znów wywarł egzotyzm silny wpływ na twórczość muzyczną. Egzotyzm muzyczny możemy już miejscami znaleść u Mozarta, Haydna i Beethovena. Z późniejszych wymieniamy tylko: Rimsky-Korsakow „Sheherezada", Saint-Saëns „Suitę Algérienne“, Grieg „Taniec Arabski" w suicie „Peer Gynt", Humperdink „Suita Maurytańska" i t. d. Szczególnie ulubione są ostatnio melodje japońskie i chińskie: Maher „Pieśń o ziemi", Puccini „Madame Butterfly" i t. d. Wszystkie te dążenia i usiłowania, by wzbogacić nasz materjał muzyczny, użyto wprawdzie w każdym pojedyńczym wy-

padku tylko do szczególnego celu charakteryzowania poetyckiego tła, sprowadziły one jednakowoż zarazem możliwość przemiany dotychczasowego materjału tonowego, o czem pod koniec tej pracy pomówimy. Teraz zaś wracamy do rozwoju muzyki europejskiej.

* *
*

Powiedzieliśmy, że pierwszy etap rozwoju ludzkości stał pod pryzmatem Kościoła. Tak było w historji wszystkich narodów bez względu na istotną i właściwą formę. U prymitywnych i nierozwiniętych plemion murzyńskich, indyjskich itp. jeszcze do dnia dzisiejszego kapłan fest zastępcą lub nawet opiekunem tajemniczej boskiej potęgi, zarazem zaś panem duszy i ciała całej masy. Najwyższem prawem i wymogiem każdego Kościoła jest, że masaTpowinna pozostać masą i całe jej myślenie i czucie, jakoteż jej wola podlegać musi jedynie rozporządzeniom, nakazom i zakazom danym w imię tej najwyższej istoty. I to

Tg

we wszystkich dziedzinach zarówno życia jak i sztuki.

Kościół Chrześcijański w wiekach średnich przejął muzykę hieratyczną (kościelną) prawie bez wszelkich zmian od Kościoła żydowskiego. Po pierwsze dostały się ze Syrji i Palestyny do nabożnych pieśni chrześcijańskich melodje synagogalne. Po drugie zaś brano z raz przetłumaczonym tekstem starych psalmów również i ich melodje. Natomiast łącząc te nowe teksty ze starymi melodjami poznano i uznano pewne prawo, które się najbardziej nadaje do uwydatnienia ostrych różnic między żydowsko-chrześcijańską, a grecko-rzymską muzyką. Podczas bowiem gdy Grecy i naśladujący ich w sprawach kulturalnych Rzymianie mierzyli słowa w stosunku do odnośnej muzyki według ich zgłosek, dzieląc je na długie i krótkie, to natomiast Żydzi i za ich przykładem Chrześcijanie ważyli zgłoski, rozróżniając zgłoski akcentowane i nieakcentowane.

(C. d. n.)

Giuseppe Tartini.

(1692 _ 1770).

Nazwisko Tartini'ego związane jest z historją rozwoju wirtuozostwa na polu gry skrzypcowej. On to skierował sztukę skrzypcową na nowe tory a wirtuozostwo gry doprowadził do wyżyn o jakich nikt przed nim nie marzył. Życie jego jest nader ciekawe a historję tego życia czyta się jak najbardziej zajmującą powieść. Niestety w krótkim artykule nie można ten ciekawy przebieg życia nakreślić szczegółowo, można jednak podkreślić niektóre ważniejsze momenty, zwłaszcza te, które na działalność wirtuoza miały wpływ decydujący.

Urodził się Tartini w roku 1692 w Perano w Istrji. Rodziców jego życzeniem było, by został zakonnikiem. Oparł się jednak stanowczo woli rodziców i poświęcił się studjom prawniczym na uniwersytecie w Padwie. Z dawna odczuwany pęd do muzyki tu opanował go zupełnie, zwłaszcza chciał koniecznie grać na skrzypcach. Oddawał się więc temu z całem zamiłowaniem. Prócz tego uprawiał gorliwie szermierkę, w której osiągnął nawet pewien stopień mistrzostwa.

Pierwszym decydującym zwrotem w jego życiu było małżeństwo zawarte potajemnie z krewną jednego kardynała. Oskarżony o uwiedzenie uciekł z młodą !6-letnią żoną do Assyżu, gdzie w klasztorze Franciszkanów znalazł przytułek dopóki burza wezbrana nad nim nie ucichła. Tu w klasztorze wykształcił się na skrzypka wirtuoza i po dwuletnim pobycie w Assyżu wrócił do Padwy. W Wenecji miał sposobność słyszeć skrzypka Veraciniego, którego gra zrobiła na nim piorunujące wrażenie. Oddał się dalszym pilnym studjom gry skrzypcowej. Miał 24 lat życia. Nie dążył jednak do zdobywania laurów na estradach koncertowych zagranicą, pragnął spokojniejszego życia. Dwa lata spędził w Pradze jako kameralny muzyk hrabiego Kinsky'ego odrzucił świetne propozycje wyjazdu do Anglji a poświęcił się w zupełności muzycznemu życiu Padwy. Tu stworzył własną szkołę. Tu zaczął komponować. Z wielu jego kompozycji największem upodobaniem cieszyły się jego sonaty. Z pośród sonat zupełnie słusznie uchodzi za arcydzieło sonata g-rnoll z „djabelskim trillem". Opowiadanie o powstaniu tytułu tej sonaty (Sonata z djabelskim trilem) nie jest oparte o wymysł lecz o prawdziwe zdarzenie, które rzekomo sam Tartini przekazał potomności. Oto pewnej nocy śniło się Tartinkemu, że ma zamiar



wvwmmwmtm

sprzedać djabłu duszę, aby w zamian za nią otrzymać od djabła niedoścignione mistrzostwo gry na skrzypcach. Układ stanął. Podczas pierwszej lekcji diabeł zagrał na skrzypcach — lecz tony, które on ze skrzypiec wydobywał wcale nie przypominały piekła a raczej niebo— po przebudzeniu się Tartini natychmiast zabrał się do zapisania „djabelskiej" kompozycji. I stworzył dzieło, które jako jedyne w swoim rodzaju dotychczas prześcignione nie zostało. Na czem polegają owe sławne trile? Nie chodzi tu o sam tril — o jego wyko-

nanie lecz o temat, któremu towarzyszy nieustanny szej. Przypatrzmy się poniższemu przykładowi tril. Temat leży na niższej strunie a tril na wyż- a zrozumiemy natychmiast dobrze o co chodzi:



Trudność wykonania tego trila polega więc przedewszystkiem na koniecznej czystości intonacji a głównie na wykonaniu równomiernem, matematycznie dokładnem pod względem rytmicznem w połączeniu z tematem, który nie śmie być przez tryl zagłuszony.

Z wielu koncertów Tartinbego (ponad 100) tylko kilka utrzymało się na stałe. Najbardziej znane jego dzieła są: op. I a 18 koncertów, op. Ib 12 sonat, op 2 6 sonat, op. 3 12 sonat, op. 4 6 koncertów op. 9 6 sonat, dalej 50 warjacji na temat jednego gawota Corellbego Każde dziełe Tartinbego zasługuje na szczery podziw ze względów estetycznych i poważnemu muzykowi nie wolno patrzeć na żadno z tych dzieł jako na karkołomne sztuczki wirtuozowskie.

Odpis.

Dowództwo Okręgu Korpusu Nr. VII.
Sztab
Oddział Wyszkolenia
L. dz. 802/Wyszk.

Poznań, 13. I. 1927 r.

Organizacja kursu dla podoficerów zawodowych orkiestrantów.

Stosownie do postanowień art. 33, 71, 75 Ustawy z dnia 18. VII. 1924 r. o'podstawowych obowiązkach i prawach szeregowych W. P. oraz przepisów 85, 141 pkt. 5 d. i 150 rozporządzenia wykonawczego, w myśl Rozkazu M. S. Wojsk. (Dz. rozkazów nr. 22/26) — podoficerów zawodowych orkiestrantów oraz kandydatów na podoficerów zawodowych orkiestrantów obowiązuje złożenie od dnia 1. III 1927 r. egzaminów w myśl programu podanego przez M. S. Wojsk.

Przywiązując wielkie znaczenie do szkolenia orkiestrantów wojskowych, przez co podnosi się wartość ogólną i poziom muzyczny poszczególnych orkiestr, organizuję dla orkiestrantów garnizonów Poznań specjalny kurs przygotowawczy dla podoficerów orkiestrantów do egzaminu odpowiadającego warunkom podanym przez M. S. Wojsk.

Organizacja Kursu.

1. **Czas trwania kursu:**
   Od dnia 15. b. m do 10 kwietnia 1927 r. — Wykłady odbywać się będą we wtorki i piątki każdego tygodnia od godz. 17-ej do 20-ej każdorazowo 3 godziny wykładów (godz. a 45 minut).
2. **Program nauki:**
   a) Zasada muzyki i solfeż
   (interwale: opanowanie słuchem i głosem odległości w zakresie oktawy),
   (znajomość budowy gam, dur i moll, oraz znajomości gam we wszystkich tonacjach do 6 krzyżyków i 6 bemolów),
   (wartości rytmiczne i tempa zasadnicze),
   (dokładna znajomość skrótów i symbolów pisma nutowego).
   (transponowanie na piśmie).
   b) instrumentoznawstwo:
   (podstawowe wiadomości o istocie i konstrukcji instrumentów dętych),
   (podział instrumentów dętych i smyczkowych i skala poszczególnych instrumentów orkiestralnych),
   (transponowanie nietrudnego ustępu — u klarnecistów o sekundę, małą tercję i kwartę, u waltornistów o sekundę i kwartę, u trąbki o sekundę i kwartę, u innych instrumentów dętych o sekundę. Przy instrumentach smyczkowych transponowanie odpada),
   (pogłębiona znajomość techniki i budowy jednego instrumentu dętego i smyczkowego),
   (znajomość kompletu orkiestry dętej i symfonicznej).
   c) Historja muzyki:
   (w zakresie minimalnym i popularnym znajomość najważniejszych momentów i postaci z dziejów muzyki ze szczególnem uwzględnieniem czasów od połowy XVIII stulecia. Znajomość najważniejszych polskich kompozytorów).
   Pozatem wymagane będą przy egzaminie od każdego orkiestranta gra na instrumencie specjalnym, a to gra solowa na instrumencie dętym w opracowaniu poprawnem, przyczem przedmiotem egzaminu będzie odegranie łatwiejszego utworu koncertowego po przygotowaniu przez kandydata, odegranie jednej trudniejszej etjudy po przygotowaniu, odegranie wszystkich gam i pasaży, odegranie „a-vista" średnio trudnej kompozycji.
3. **Wykładowcy:**
   Prof. Dr. L. Kamieński — historja muzyki,
   Prof. Dr. Piotrowski — zasada muzyki i solfeż,
   Prof. Zieliński — instrumentoznawstwo,
   Por. Jerzy Ciepielowski — organizacja i oświatowe znaczenie orkiestr wojskowych,
   Por. Vorel — musztra orkiestr (praktycznie).
4. **Ilość wykładów:**
   Ogółem 72 godzin wykładów:
   28 godzin zasady muzyki i solfeż,
   20 „ instrumentoznawstwo,
   14 „ historja muzyki,
   6 „ organizacja i oświata orkiestr,
   4 „ musztra orkiestr.

5. **Kierownictwo kursu:**
Kierownikiem kursu wyznaczam por. Ciepielowskiego, Ref. Oświat.,
Dyr. nauk objął Dr. L. Kamieński,
Gospodarze kursu: por. Vorel i por. Słomowicz.

6. **Komisję egzaminacyjną:**
tworzyć będą wykładowcy pod przewodnictwem prof. Dr. Kamieńskiego.

Komisja egzaminacyjna wystawiać będzie specjalne zaświadczenia z podaniem wyniku, z jakim frekwentant kurs ukończył.

7. **Siedziba kursu:**
Kurs odbywać się będzie w świetlicy 7. Dyonu żandarm. Wały Jagiellończyka (Grolman).

Na kurs uczęszczać mają poza podoficerami zawodowymi, kandydatami na podoficerów orkiestrantów, orkiestranci niezawodowi i elewi. Ci ostatni i przedostatni mają prawo zgłosić się po ukończeniu kursu do egzaminu.

Data zakończenia kursu i egzaminu podaną zostanie osobno.

Ze względu na bogaty materjał przewidziany rozkazem M. S. Wojsk, do przeprowadzenia oraz szczupłą ilość godzin, jaką można przeznaczyć na powyższy kurs, dowódcy pułków i dyonu, których orkiestranci wezmą udział w urządzanym kursie w charakterze frekwentantów, dołożą wszelkich starań, aby w wyznaczonych dniach i godzinach orkiestry były zwalniane z zajęć służbowych i poza służbowych.

Uznając czas 15. bm. do 10. IV. jako czas szkolenia się orkiestr wojskowych garnizonu, polecam dowódcom ułatwienie orkiestrantom podległych im orkiestr swobodne kształcenie się przez o ile możności jak najmniejsze absorbowanie orkiestr.

Uroczyste otwarcie kursu odbędzie się dnia 14. bm. o godzinie 18-ej w b. Kasynie garnizonowem, Wały Ks. Józefa 12.

P. o. Dowódcy Okręgu Korpusu Nr. VII.
(—) Hauser
generał dywizji.

☐ Kalendarzyh muzyczny ☐

. Luty
16-28

Dnia 16-go lutego 1774 r. w Bordeaux urodził się Piotr Rode, francuski skrzypek. Pozostawił 13 koncertów skrzypcowych, 4 kwartety smyczkowe, 8 Sonates brillantes, 24 Caprices, należących do najlepszych w pedagogicznej literaturze skrzypcowej, 12 etiud, szczególna sławą cieszył się jego utwór Air varie G-dur. Zmarł w r. 1830.

Dnia 17-go lutego 1553 r. w Fusignano urodził się Arcangelo Corelli (Arkandżielo Korelli) świetny skrzypek włoski. Był twórcą t. zw. Concerti Grossi, koncertów, wykonywanych przez 2 lub 3 koncertantów (skrzypce) i orkiestrę, pozostawił wiele kompozycyj, niektóre dziś jeszcze bywają grywane.

Dnia 18-go lutego 1652 r. w Rzymie zmarł Gregorio Allegri, twórca słynnego Miserere na dziewięć głosów, wykonywanego w wielkim tygodniu w kaplicy syktyńskiej.

Dnia 19-go lutego 1743 r. w Lucca urodził się Luigi Boccherini (Luidżi Bokkerini). Pozostawił 91 kwartetów i 125 kwintetów smyczkowych 54 triów. Zmarł w r. 1805.

Dnia 20 lutego 1791 we Wiedniu urodził się Karol Czerny słynny pedagog (fortepjan), uczeń Beethovena, jego uczniem był między innymi Liszt, Kullak. Pozostawił ponad 1000 dzieł. Słynne są jego „Scbule der Geläufigkeit", „Schule der Fingerfertigkeit", które są przedmiotem pilnych studjów każdego pianisty.

Tegoż dnia 1802 r. w Lowen urodził się Charles A. de Beriot (Berió) słynny skrzypek, w zasadzie autodydakta. Pozostawił 10 koncertów, szkołę skrzypcową, i inne dzieła. Pod koniec życia oślepł i miał sparaliżowaną lewą rękę. Jego uczniem był Vieuxtemps.

Tegoż dnia 1820 r w Verviers urodził się Henryk Vieuxtemps (wjetam) skrzypek. Kompozycje jego: 6 koncertów, fantazja A-dur, Fantasia appassonata op. 35 (z orkiestrą) Ballada i polonez op. 38 należą do repertuaru skrzypków. Zmarł w r. 1881.

Tegoż dnia 1816 r. w Rzymie urodził się Józef Poniatowski kompozytor. Pisał opery dla sceny włoskiej (13 oper.) Zmarł w r. 1873.

Dnia 21-go lutego 1836 r. urodził się w St. Germain du Val Leon Delibes, kompozytor francuski. (Patrz Muz. Wojsk. Nr. 11/26.)

Dnia 22-go lutego 1810 r. w Żelazowej Woli urodził się nasz genjalny mistrz tonów Fryderyk Chopin. (Patrz Muz. Wojsk, z października 1920).

Tegoż dnia 1888 r. w Paryżu zmarł Delfin Alard, francuski skrzypek. Pozostawił wiele kompozycji na skrzypce solo, koncerty, etiudy, świetną szkołę na skrzypce. Jego uczniem był Sarasate.

Tegoż dnia 1903 r we Wiedniu zmarł Hugo Wolf, wysoce utalentowany kompozytor zwłaszcza na polu pieśni. Pozostawił 232 pieśni. Zmarł w domu obłąkanych.

Dnia 23-go lutego 1685 r. urodził się w Halle Jerzy Fryderyk Handel. O znaczeniu tego kompozytora napiszemy w swoim czasie obszernie.

Dnia 24-go lutego 1829 roku w Warszawie zmarł Jan Stefani. Napisał jedenaście polskich oper m. i. „Krakowiacy i Górale". Pozatem pisał msze, polonezy. Ur. 1746 r. w Pradze czeskiej.

Tegoż dnia 1842 r. w Padwie urodził się Arrigo Boito, poeta i kompozytor. Pozostawił opery: „Mefistofeles" „Neron". Zmarł 1918 r.

Dnia 25 lutego 1906 r. w Terioki (Finlandja) zmarł Antoni Areński, kompozytor rosyjski, opery: „Sen na Wołdze", „Rafael", prócz tego balet. 2 symfonje, dwa kwartety smyczkowe, utwory fortepjanowe. Pozostawił „Naukę harmonji" i „Naukę o formach" ur. 1861.

Dnia 26 lutego 1770 r. w Padwie zmarł Giuseppe Tartini, skrzypek-wirtuoz. Pozostawił koncerty, sonaty i inne utwory na skrzypce. Ze sonat sławna jest sonata z trilem djabelskim. Ur.1692r.

Dnia 27 lutego 1887 r. w Leningradzie zmarł Aleksander Borodin, z zawodu lekarz, i kompozytor rosyjski. Pozostawił: 2 symfonje (3. niedokończona). poemat symfoniczny „Szkice stepowe) z Małej Azji, operę jego „Książę Igor" dokończył Rimsld-Korsakow wraz z Głazunowem.



WIEDZA MUZYCZNA

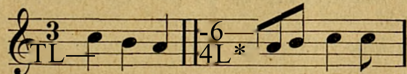


PowtórKa leKcji jedenastej.

P. Jak jest podzielony każdy utwór muzyczny? O. Na takty, zapomocą kresek taktowych. P. jakie znasz rodzaje taktów? O. Takty proste i złożone. P. Które rodzaje taktów należą do prostych? O. Takt dwumiarowy i takt trzymiarowy. P. Na którą część taktu dwumiarowego pada akcent? O. Na pierwszą. P. Którą część taktu dwumiarowego nazywamy częścią słabszą? O. Drugą. P. Gdzie pada akcent w takcie trzymiarowym ? O. Też na pierwszą część. P. Ile więc części nieakcentowanych jest w takcie trzymiarowym ? O. Dwie: druga i trzecia. P. Jakie rodzaje taktów znasz jeszcze? O. Takt cztero, sześcio, dziewięcio i dwunastomiarowy. P. Jak nazywamy te rodzaje taktów ? O. Taktami złożonemi. P. Z czego powstał takt czteromiarowy ? O. Z dwu taktów dwumiarowych. P. Jakie takty powstały z taktu trzymiarowego ? O. Takt sześcio, dziewięcio i dwunastomiarowy. P. które rodzaje taktów nazywamy nieparzystemi ? O. Te, których części nie dadzą się podzielić na dwie równe połowy. P. Gdzie umieszczamy w piśmie nutowem rodzaj taktu ? O. Przy kluczu w formie ułamka. P. Co wskazuje licznik? O. Licznik tego ułamka wskazuje czy takt jest dwudzielny, czy trójdzielny, czy cztero, sześcio, dziewięcio czy też dwunastomiarowy. P. Jakie więc cyfry mogą być w liczniku? O. 2, 3, 4, 6, 9, 12. P. Co wskazuje mianownik ułamka? O .Wskazuje wartość pojedynczej części taktu. P. Jakież więc cyfry mogą być w mianowniku ? O. Cyfry odpowiadające wartościom nut a więc 1, 2, 4, 8, 16, 32, 64? O. Czy może się znaleźć w liczniku cyfra 5 lub 7 ? O. Tak jest; takt taki jest nadzwyczaj rzadki w nowszych utworach częściej spotykany niż dawniej. Te rodzaje taktów nazywamy nieregularnymi. P. Co można napisać zamiast $^4/_4$. O. Można przy kluczu napisać duże C. P. Jak się nazywa takt w którym to C jest przekreślone ? O. Takt alla breve. P. Co potrafisz powiedzieć o takcie alla breve ? O. Każda nuta traci w nim połowę swej wartości. P. W jakich utworach spotykałeś dotychczas najczęściej takt alla breve ? O. W marszach. P. Czy każda część taktu musi się składać dokładnie z nut zapowiedzianych w mianowniku ? O. Nie, na każdą zapowiedzianą część mogą wypaść odpowiedniej ilości nuty mniejsze, n. p. na każdą część aktu ^{4}A mogą wypaść ósemki, szesnastki i t. d.

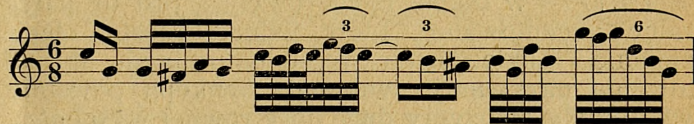
L-eKcja dwunasta.

Z praktyki wiesz, że zapowiedziany na początku utworu muzycznego przy kluczu rodzaj taktu często ulega zmianie w dalszym ciągu utworu. Zdarza się to zazwyczaj w dłuższych utworach muzycznych, składających się z kilku części. Uwagę grającego zwracamy w piśmie nutowem wpisując na zakończenie jednej części dwie kreski taktowe i podając nowy ułamek n. p.



Przed rozpoczęciem grania nowego zwłaszcza utworu muzycznego, muzyk jest obowiązany zaznajomić się dokładnie z podziałem nut w danym utworze. Niekiedy bowiem trudno jest od razu zorjentować się które nuty do której części taktu należą. Czy potrafiłbyś bez zastanowienia się zagrać następujący takt:

(Marx)



Zdarza się często, że pierwszy takt utworu muzycznego nie jest pełny to znaczy ma mniejszą ilość części taktowych niż być powinno stosownie do zapowiedzi przy kluczu. Takt, w którym brakują jedna lub więcej części nazywamy przedtaktem to znaczy ma niepełny pierwszy takt, wtedy takt ostatni zwykle też jest niepełny i zawiera brakujące części taktu. To uzupełnienie przedtaktu przez ostatni takt nie jest jednak koniecznem i zdarzają się utwory muuzyczne, które mając przedtakt mają ostatni takt zupełnie pełny. O łączeniu kilku rodzajów taktu na różnych systemach linjowych n. p. w jednej linijce $^{18}/_{10}$ a w drugiej $^6/_g$ pomówimy wtedy, gdy będzie mowa o partyturze. Ostatni takt utworu muzycznego zamykamy też podwójną kreską taktową. Jeżeli po jednej części utworu muzycznego nie następuje druga część bezpośrednio piszemy jedną kreskę taktową cienką drugą grubą n. p.



Jeżeli po jednej części następuje natychmiast druga obie kreski są cienkie. Jeżeli jakaś część utworu ma być powtórzona dodajemy do znaku zakończenia dwie kropki na polu drugiemj trzeciem znak powtórzenia.

m

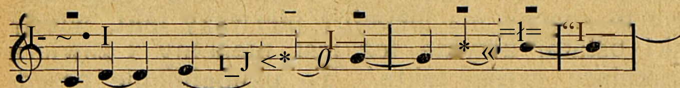
Jeżeli i następna część ma być powtórzona piszemy kropki w tem samem miejscu za znakiem zakończenia n. p.



Znaczenie znaków chromatycznych na początku utworu przy kluczu jest ci już dobrze znane z poprzednich lekcyj. W iesz, że znaki chromatyczne (krzyżyki i bemole) przy kluczu odnoszą się do odpowiednich sobie nut w ciągu całego utworu i że one pomagają nam bardzo do rozpoznania tonacji, w której utwór jest napisany. Te przykluczowe znaki chromatyczne są to stałe, istotne znaki — mogą się jednak w ci^gu utworu zdarzyć znaki przypadkowe. O przypadkowych znakach chromatycznych zapamiętaj sobie: **Każdy przypadkowy znak chromatyczny lub kasownik odnosi się tylko do jednego taktu** — zmiany więc dokonuje się nietylko na nucie przy której przypadkowy znak stoi lecz we wszystkich następnych tych samych nutach w obrębie jednego taktu — jeżeli więc w następnym takcie ma być znów n.p. grane cis zamiast c to musi być znów przed pierwsze c tego drugiego taktu postawiony krzyżyk. Jeżeli w następnym ma być znowu c grane, kasownik jest niepotrzebny, pisze się go jednak zwykle

aby uniknąć pomyłki, koniecznym jednak on nie jest.

W poprzedniej lekcji mówiliśmy o akcentowanych czyli mocnych i nieakcentowanych czyli słabych częściach taktów. Wiemy, że akcent w taktach prostych pada na pierwszą część taktu. W taktach złożonych silny akcent na pierwszą część a słabszy znacznie na część trzecią w takcie czteromiarowym na część czwartą w takcie 6-miarowym, na 4 i 7 w takcie 9-miarowym na część 4, 7 i. 10 — w takcie 12-miarowym. Jest to naturalne akcentowanie, które jednak często ulega zmianie. Takie odstępstwo od naturalnego akcentowania nazywamy synkopą. Synkopa powstaje wtedy, gdy złączymy dwie nuty równej wysokości, z których jedna wypada na nieakcentowaną a druga na akcentowaną część taktu. Wtedy pierwsza z nich otrzymuje akcent, który miałby paść na drugą, następną nutę:



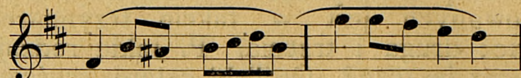
Jeżeli jakaś nieakcentowana zresztą część taktu ma otrzymać akcent bez synkopowania, piszemy znak < > v , lub słowa: sforzato,sforzando(skrót: sf, sfz, sforz.) lub rinforzato, rinforzando (skr: rf, rfz, rinf.) Czytaj sfor-cato, rinfor-cando. Szczególnie silny stopień zaakcentowania oznacza się przez sforzato assai (sff) Jeżeli szereg po sobie, następujących tonów ma otrzymać silniejszy akcent piszemy nad nutami odpowiednie słowa: accentuato (atczentuato) marcato (markato) ben marcato pesante. Rozdział zasad muzyki traktujący o sile tonu nazywamy z grecka dynamiką. Musisz znać następujące znaki dynamiczne: 1. (oznaczające bardzo ciche wykonanie) pianissimo, piano assai, pp, ppp, 2. (ciche wykonanie) piano, p, 3. (niezbyt głośne): poco forte, pf, mezzo forte, mf, po forte: meno forte, (mniej silnie) po piano: meno piano (mniejcicho) 4. (głośne wykonanie: forte, f, 5. (bardzo głośne: fortissimo, ff, fff, forte possibile, eon tutta la forza.

Stopniowe przejście od piano do forte zaznacza się znakiem ——=3^ (otwierające się usta) w dłuższych miejscach dopisuje się słówko: crescendo (kreszendo) lub poco a poco crescendo lub też cresc al forte, crescendo al ff. Stopniowe przejście od forte do piano zaznacza się znakiem ===■—— (zamykające się usta) lub słówkiem deerescendo (dekreszendo) diminuendo, poco a poco decresc, decresc al piano, decresc al pp, dalej używa się słów diluendo, perdendosi, smorzando (smorcando), morendo (znaczenie patrz słowniczek w „Informatorze" za rok 1927).—

Repetycja.

1. Oznacz, takt w następujących przykładach:





2. Napisz gamę F dur w takcie $^{6}/_{8}$, do góry i w dół.
3. Napisz e-mol harmoniczną w takcie $^{3}/_{4}$ trjolami.
4. Napisz g-mol melodyjną w takcie $^{4}/$, tak, by na każdą trzecią nutę wypadła synkopa.
5. Oznacz rodzaj taktu w pieśniach: „Nie rzucim ziemi" „Wszystkie nasze dzienne sprawy".

WsKazówKi.

Weż jakikolwiek śpiewnik z nutami wyszukaj w nim pieśni z przedtaktem, przypatrz się znakom chromatycznym przypadkowym, wyszukaj znaki dynamiczne.

Uwaga! W następnej lekcji umieścimy pierwszy wykład z harmonji. Polecamy uczącym się powtórzyć dokładnie naukę o interwalach.. Bez dokładnej znajomości interwałów — nauka harmonji niemożliwa.

Dziś zamieszczamy pierwszą lekcję historji muzyki pióra prof. Dr. J. Kofflera. Polecamy i temu przedmiotowi poświęcić należytą uwagę. Następne zadanie będzie miało dwa tematy. Z harmonji i z historji.

Ponieważ napłynęła wielka ilość zadań poprawianie ich potrwa jeszcze ze trzy tygodnie. Świadectwa zostaną rozesłane po 1. III. b. r.

Odpowiedzi RedaKcji

P. kpt. Kosecki, 15 p. p. Za list serdecznie dziękuję. Na nowej placówce życzę równie skutecznej pracy. Zagadka pójdzie w najbliższym czasie. Cześć!

P. kpt. Chinielewicz, 58 p. p. Za list dziękuję. Co do pytania odpowiedź bardzo trudna. Doznajemy słabego poparcia ze strony orkiestr. Marsze w robocie. Cześć!

P. Górecki, Wadowice. Niestety, nie wiele tak szlachetnie myśli jak Sz. Pan. Artykuł pójdzie. O tem, aby wydać ponownie numery z roku ubiegłego nie marzymy nawet. Wydamy jednak wielką odbitkę „Zasady muzyki". Cena 3 zł. Ilu u Pana będzie odbiorców? Cześć!

P. Por. Ciepielowski, Poznań, Artykuły idą. Prosimy o pamięć. Za zaproszenie na bal dziękuję. Niestety, być nie mogłem. Przysłowie o chudej farze stosuje się do nas. Cześć!

P. S. K. Dąbrowski kplm., Wilczyn. Za wiadomości dziękuję. O wydawnictwie, podobnem do niemieckich, myślimy — jeżeli się uda, doniosę Sz. Panu na czas. Cześć!

P. chor. Stec, Kraków. Nr. 10 wyczerpany — **po** odszukaniu wyślemy.

PP. Prenumeratorzy z 23 p. p. Opóźnienia nie są winą naszą. Staramy się być po wojskowemu punktualni — niestety, musimy podlegać zarządzeniom, które czasem za skutek mają naszą rzekomą niepunktualność. Cześć!

P. Biskupski, 60 p. p. Jak wyżej. Cześć!

P. kpt. Dulin, 67 p. p. Numery wysyłamy. Prosimy o zabranie głosu w sprawie ankiety. Cześć!

P. por. Firek, 2 p. s. p. Odpowiedź jak dla **60** p. p. Cześć!

P. J. Dziurzyński, Lwów. Jak wyżej. Cześć!

P. J. Wachnowicz, Pikulice. Wszystko wysłane według życzenia. Cześć!

P. S. Chalat, Jarosław. Wysłane. Pozdrowienia! Cześć!

P. por. Szpulecki, 59 p. p. Za kartkę dzięki. Wysłane. Cześć!

P. Dominek, 13 p. p. Wyszukamy **nr. 1** i wyślemy. Cześć!

P. Gradowski, Przemyśl. Wyjaśnione powyżej. Cześć!

P. J. Bąk, Rzeszów. Szczere współczucie w nieszczęściu, które Opatrzność na Szan. Pana zesłała. Egzamina

napewno odroczone do 1. IX. 1027 — czas do pracy dość wielki. Zadanie otrzymaliśmy — przyjęte. Cześć!

P. Prof. Rogowski. Słonim. Prenumerata wpisana od połowy stycznia b. r. Numer pierwszy' odszukamy i prześlemy.

P. por. Sosnowiec, 53 p. p. Proszę nadesłać glosy i partyturę — po przeglądnięciu dam odpowiedź konkretną. **Cześć!**

P. por. Rodkiewicz, 22 p. p. Za list dziękuję. Przykro, że muzycy wojskowi nie rozumieją własnego interesu. Oby nie zrozumieli go zapóźno! Dodatkowo niech nadeszlą zadania do dnia I. IV. b. r.

P. por. Arcyz, 33 p. p. Zadania przejrzę. Bardzo zachęcam P. podoficerów do pracy nad sobą. Zadań wpłynęło około 200 — dlatego praca nad ich przeglądnięciem potrwa jeszcze jakiś czas. Cześć! Pozdrowienia!

Fundusz **muz. 1 p. s. p.** Co było wysłaliśmy — resztę poślemy po nadejściu z M. S. Wojsk. Cześć!

P. chor. Kuliński, Krzemieniec. Informatora wysłaliśmy. Prosimy o polecenie go orkiestrantom. Pozostało jeszcze tylko 300 egzemplarzy. Wkrótce będzie wyczerpany bezpowrotnie. Cześć!

P. Holctreger, Kraków. Rozumiemy ciężkie czasy. Cierpliwie numery „Muzyka" wysyłamy w dalszym ciągu.

P. kpt. Szlendak, Chełm Lub. Zmiana adresu zanotowana. Zasyłam pozdrowienia — proszę o dalsze poparcie.

W. P. Zacharski, Krościenko n. Dun. Pismo spóźnione było z powodu nawału pracy; teraz pakujemy lepiej, proszę donieść w jakim stanie pismo nadchodzi. Pozdrowienia !

P. Śliwiński sierż., 78 p.p. Egzamin muzyczny każdy podoficer zawodowy zdawać musi. Cześć!

P. Więckowski Władysław, 10 p. a. c. „Muzyka" według zamówienia wysłany. Nr. 1/27 zupełnie wyczerpany. Cześć 1

P. Wuka Grudziądz. Za pamięć i życzliwą współpracę serdecznie dziękujemy.

P. kpt. Święcki. Gniezno. Kwit pod żądanym adresem wysłany. Nowe wysyłki odchodzą pod adresem p. Brychcego stosownie do podanej wskazówki. Cześć!

P. Chorobik Henr. Raciborski p. Wieliczka „Muzyka Wojsk." wysłaliśmy na adres Sz. Pana. Miesięczna prenumerata wynosi 1 zł.

P. por Sadowski, Krotoszyn. Zmiana adresu zanotowana. Nadliczbowe egzemplarze, omyłkowo wysłane otrzymałem. ..Sen na Wiśle[1] nadszedł — idzie do druku. Życzę szczęścia w pracy na nowej placówce i proszę **o** dalsze poparcie. Cześć!

P. kpt. Tymosławski. Żądanych utworów nie mamy na składzie, po nadejściu takowych wyślemy. Cześć!

Szan. Redakcja „Śpiewak[1]*, Katowice. Numer okazowy z podziękowaniem otrzymaliśmy, propozycję chętnie przyjmiemy. W podjętej pracy *Szczęść* „Boże"!

P. Brychcy plut., 69 p. p. Prenumeratę od p. Klem. Jańczyka otrzymaliśmy, nr. 2 „Muzyka*" wysialiśmy.

P. kpt. Dulin, Brodnica. Za miłą kartkę dziękuję. Żądane utwory wysłane. W miarę ukazywania się nowego repertuaru wyślę. Pozdrowienia i cześć f

P. kplm. Stark. Wolkowysk. Życzę szczęścia w pracy. „Step[1-] Noskowskiego w instr. p. majora Mackiewicza jeszcze nie mamy na składzie.

P. kpt. Rund, Bielsko Pieniądze za wysłany informator z podziękowaniem otrzymałem. Numery „Muzyka"* za styczeń wysłane. Prosimy o dalsze poparcie. Cześć!

m Czasopisma muzyczne

„Przegląd Muzyczny*"** organ Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych, wychodzi w Poznaniu 10 każdego miesiąca pod redakcją Dr. H. Opieńskiego. Treść nr. 12.: **Prof.** Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów): Muzycy włoscy w krakowskich kapelach katedralnych; Dwudziestopięciolecie Filharmonji Warszawskiej; Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów): Nowe źródło do historii kolędy w Polsce; Konkurs śpiewaczy; Kronika muzyczna; Pisma; ,Wiadomości bieżące; Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych; Od Redakcji i administracji „Przeglądu**.

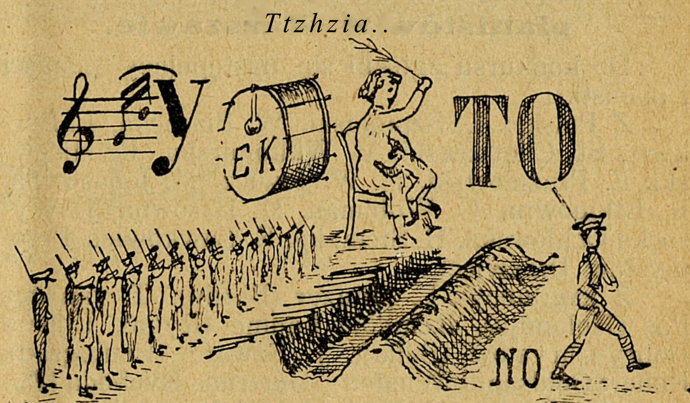
Śpiewak, miesięcznik literacko-muzyczny, organ kół śpiewaczych na Śląsku, wychodzi w Katowicach Treść nr. 1: Dr, A. Chybiński: Aleksander Władysław Leszczyński; Prof. Zdz. Jachimecki: Karol Szymanowski (dokończenie); St. M. St.: W poszukiwaniu przodków Chopina. Czterdziestolecie „Lutni" Warszawskiej; W sprawie zbiorowego wydania kolęd; Z Teatru Polskiego w Katowicach; Ze świata muzycznego; Nowe wydawnictwa; Dział organizacyjny; Przegląd pism.

Muzyka Kościelna, miesięcznik poświęcony muzyce kościelnej i liturgji. Treść nr. 1.: Od redakcji; Prof. Dr. Adolf Chybiński: X, Grzegorz Gerwazy Gorczycki na czele kapeli katedralnej w Krakowie; Ks. Dr. Br. Gładysz: O polskiej pasji; Ks. Jan Kanty Zaremba: Na zakończenie dyskusji w sprawie udziału niewiast w chórze kościelnym'*; Kronika; Wiadomości bieżące; Dział Związku Chórów Kościelnych; Dział organizacyjno zawodowy.

„Przegląd Muzyczny",** Treść nr. 1, styczeń 1927: Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów): Muzycy włoscy w krakowskich kapelach katedralnych; Stefanja Łobaczewska (Lwów): Problemat atonalności i Arnold Schönberg; Wokół przesilenia w Konserwatorium Muzycznem w Warszawie; Kronika muzyczna; Kronika chóralna; Wiadomości bieżące; Pisma; Sprawozdanie z nut i książek; Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych.

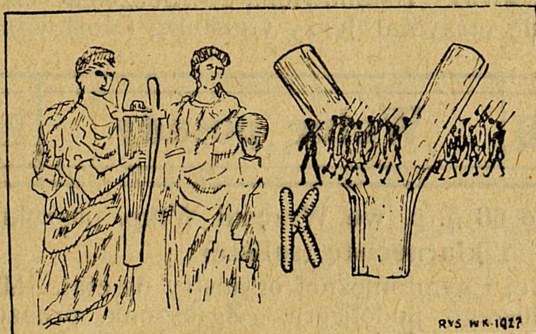
ZagadRa RonRursowa.

Ttzhzia..



REBUS.

utoirt' RYSOWAŁ **IAJUKt**



Powyższe rebusy nadesłali nam p. Wuka z Grudziądza i p. Kurdzielewicz z Przemyśla.

Odpowiedzi na opłaconej kartce korespondencyjnej należy nadsyłać do redakcji „Muzyka Wojskowego** do dnia 22 marca 1927.

Za dobre rozwiązanie obu rebusów wyznaczamy jako nagrodę: Dr. J. Reissa „Formy muzyczne**.

KroniKa muzyczna

Dymisja HenryKa Melcera.

P. Henryk Melcer, znakomity kompozytor i pianista, dyrektor państwowego konserwatorjum w Warszawie podał się do dymisji. Dymisja została przyjęta. Na objęcie stanowiska dyrektora M. W. R. i O. P. rozpisze konkurs.

„Damy i H\izary".

Dr. Łucjan Kamieński napisał operę komiczną pod tyt. „Damy i Huzary". Podłoże literackie opracował sam kompozytor, opierając się na klasycznej komedji Fredry.

Festival muzyKi polsKiej w Pradze.

W połowie lutego b. r. odbędzie się w Pradze czeskiej festival muzyki polskiej, obejmujący szereg koncertów, mających zobrazować twórczość muzyczną Polski. Zorganizowanie festivalu powierzone zostało pani dr. Melanji Grafczyńskiej z Krakowa.

Międzynarodowy KonKurs pianistów w Warszawie.

Do konkursu zgłosili się następujący pianiści i pianistki:

Z Polski: L. Szpinalski, W. Piasecka, L. Berkwic, St. Chętkowski, M. Wiłkomirska, R. Micewski, E. Prażmowski, B. Wojtowicz, M. Jonasówna, R. Etkinówna, C. Wohlman, M. Barówna, J. Wysocka-Ochlowska, H. Stempka, E. Lewkowiec, Przemysław Drzewiecki.

Z zagranicy: L. Műnzer (Berlin), T. van der Pås (Holandja), Reinhold Laume (Ryga), Liliana Dobry-Chrystow (Sofia), J. Szwarc (Leningrad), Robert Goldsamt (Wiedeń), Gertruda Svoboda (Zűrich), G. Membaerts (Bruksela), E. Kugel (Wiedeń), J. Gimpel, A. Fernet.

Ponadto zgłosili w ostatniej chwili udział jeszcze czterej pianiści z Leningradu.

Po odbyciu konkursu — Jury powzięło decyzję przyznania pierwszej nagrody — Leonowi Oborinowi (Moskwa), drugiej — Leopoldowi Szpinalskiemu (Warszawa), trzeciej — Róży Etkinównie (Warszawa). Ustanowioną równocześnie czwartą nagrodę otrzymał Jerzy Ginsburg (Moskwa).

IS Wolne posady

Do 68 p. p. we Wrześni Wlkp. poszukuję

1 klarnecistę (solistę)

do dętej i symfonicznej orkiestry na etat. Miejsce zawodowego podoficera. Zgłoszenia proszę kierować do kapelmistrza.

Orkiestra 56 p. p. Wlkp. w Krotoszynie poszukuje od zaraz na etat podoficerów zawodowych;

2 klarnecistów (solistów),

z których jeden winien być pianistą. Zgłoszenia kierować do kplm. por. Sadowskiego.

Do 3 p. s. k. w Wołkowysku potrzeba

dobrego timpanisty na etat podoficera zawodowego (plutonowego) i

2 kornecistów kapitulantów.

Zgłoszenia do kapelmistrza P. M. Starka.

Kapral 10 p. a. c. Bat. 1. Wachnowicz Józef u n i e w a ż n i a skradzioną mu legitymację wojskową w dniu 1. II. 1927 r.

Sprostowanie.

W artykule Najprzewielebniejszego księdza Infułata Fr. Walczyńskiego zakradły się przez niedopatrzenie pewne błędy zecerskie

zamiast democja	mabyć dewocja
„ przeliczmy	„ „ prześliczny
„ absolutnie	„ „ absolutna
„ Anatozy	„ „ Atanazy

Najprzewielebniejszego Autora stokrotnie przepraszamy — błędy prosimy P. T. Czytelników sprostować.

Redakcja.

Druk: Zakłady Graficzne Wiktora Kulerskiego Grudziądz (Pomorze).